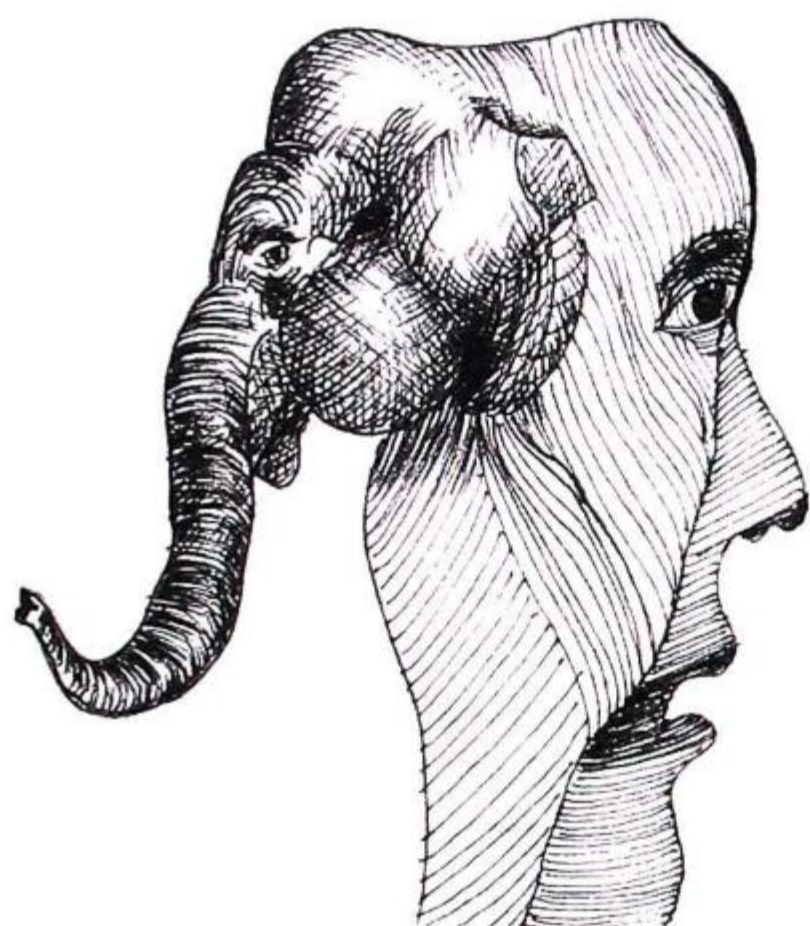


Ay de mí que te escucho en la
[penumbra,
me pierde la canción que me
[desvela.

Quien no se estremezca con estos versos que pongo aquí como abre-bocas, pierde para sí una de las más delicadas formas que puede darnos una lengua en todo su esplendor.



Como más de una vez, una única cosa habría que reprocharle a este libro: la poco decorosa edición. Yo no me explico por qué se esmeran en hacer libros feos si con el mismo presupuesto se pueden hacer libros bellos —como objetos, digo—. Ese color anaranjado, y esas letras desvaídas con la rayita en blanco vertical, lo despistan a uno. ¡Juro que al comienzo creí que era un catálogo de manejo de una computadora! Muy parecido era el diseño del manual de manejo de la tejedora Faisan 200 que le regalamos a mi mamá en un Día de la Madre cuando yo tenía ocho años. Por favor, para hacer libros, hay que tener en cuenta de qué se trata, el diseñador debe leerlos primero —o al menos echarles una ojeada—, pues el diseño debe ser dictado por el contenido. Pero bueno, aquí está el libro *Érase mi alma* de Giovanni Quessep para que sea leído, disfrutado y amado por muchos nuevos lectores de su poesía encantada.

FERNANDO HERRERA GÓMEZ

La poesía escalonada de Mario Rivero

Poesía completa

Mario Rivero

Federico Díaz-Granados

(ed. y prólogo)

Sibila Editores, Sevilla, 2010, 600 págs.

El poeta sevillano Francisco José Cruz, una vez más se ha convertido en el promotor de la poesía colombiana en España. Desde su revista *Palimpsesto* en Carmona, la Casa de Poesía de Sevilla (su gran aporte a la cultura andaluza) y sus bellas ediciones sibilinas, Francisco Cruz ha sabido recoger las obras completas de las voces más importantes de la lírica colombiana actual: María Mercedes Carranza, José Manuel Arango y Mario Rivero. Me ocuparé, en esta reseña, del último libro de la colección Sibila.

La historia de la poesía en Colombia ha tenido cultores de gran importancia para las letras y Mario Rivero (1935-2009) es uno de ellos. Su aporte a la lírica está en haber logrado una poesía urbana, de tono conversacional o coloquial que toma vuelos insospechados. A través de las frecuencias de un lenguaje lo suficientemente flexible, se apropia de diversas formas y voces y se deja moldear por estructuras fragmentarias como el *collage* y las crónicas que provienen del ritmo fotogramático.

El lenguaje de Mario Rivero se contrapone al lenguaje elaborado de una poesía hecha para un lector instruido. Cultiva una poesía para un lector común por medio del desvertebramiento de la prosa (verso-librismo), del versículo bíblico, del tono antideclamatorio, sin métrica alguna.

La imagen poética en Rivero adopta nuevas formas al integrar en sus versos elementos de otros campos discursivos. Esto provoca que el poeta se permita jugar con un lenguaje que incorpore elementos que no son propios de la literatura, como: la fotografía, las referencias

a películas, el uso de formas verbales propias del tango y el bolero. De esta manera se establece un diálogo, una relación conversacional entre aquellos elementos y su obra que le permite establecer un nuevo sistema de referencias o *redes de sentido*.

Mario Rivero incluye en su poesía una nueva versificación, ya que incorpora un movimiento contrario al realizado en la poesía del siglo XIX y el Modernismo —la poesía en prosa— en el cual se quebraba ese sistema del verso para darle paso a lo prosaico y narrativo. Rivero convierte el verso en la manera de contar cosas del diario vivir, hasta el punto en que se pueda ir más allá de una denuncia social y se convierta en una forma de desvelar el espíritu del hombre contemporáneo.

La obra se figura como una escalera discursiva en la que cada peldaño lingüístico es una búsqueda formal, la cual se observa por medio del recorrido de sus versos, donde se va dando sucesivamente, escalonadamente, lo estático y lo dinámico. El dinamismo —simultaneísmo— que se da con la continua renovación versal le permite entrar en constantes rupturas, que se ven reflejadas en la variación de sus estructuras —baladas, salmos, cantos— en cada uno de sus poemarios.

La poesía escalonada se presenta en la obra del poeta antioqueño en tres etapas: la social, en la que se encuentran los títulos *Poemas urbanos* (1963), *Noticiario 67* (1967), *Vivo todavía* (1971), *Los poemas del invierno* (1985), *Vuelvo a las calles* (1989), *Poema con cámara* (Camiri, 1967) (1997). Una segunda, íntima, con las obras *Del amor y su huella* (1992), *Flor de pena* (1998), *¿Qué corazón?* (1999); y, por último, una mística: *5 salmos penitenciales* (1999).

Mario Rivero se convierte en un creador que no se puede apresar. El tono coloquial se muda a uno más íntimo; pero, a su vez, este último también se traslada hasta la exaltación mística por medio de un lenguaje que alude a lo sagrado. Por esta razón, el poeta es consciente de que es necesario que sea renovada su expresión verbal en cada una de las

etapas por las que asciende su animismo. Esto le sirve para enunciar, con libertad, sus confrontaciones poéticas, la incorformidad consigo mismo. El lenguaje, al igual que sus temáticas, se va metamorfoseando.

Esta metamorfosis poética se puede señalar en la diversidad de recursos que maneja Mario Rivero para evocar sus imágenes poéticas ante el lector. De este modo, el poeta rompe la sintaxis, destruye la morfología y se apoya en imágenes fotográficas (etapa social); pero, a su vez, utiliza el bolero o el tango y los incorpora en sus textos (etapa íntima) o nos lleva a un lenguaje sagrado, místico a través de sus salmos (etapa mística).



En primer lugar, es interesante observar cómo el poeta, en su 'etapa social', se basa en técnicas propias del lenguaje pictórico y cinematográfico para lograr expresarse a su manera. En ella lo importante es realizar una poesía urbana, la del compromiso con el ambiente que lo rodea entre las décadas de los años sesenta y ochenta. En este período la poesía de Mario Rivero estaba enfocada en la figura del poeta como testigo ocular, como *flâneur*.

Poemas urbanos es un libro que se ubica en el surgimiento de la sociedad de consumo —años cincuenta— que generó un nuevo orden social, con la disposición de clases sociales y la creación de otras nece-

sidades. De esta manera, se convierte en una obra fundamental de su poesía comprometida ya que denuncia, por medio de la ironía, el ambiente social del mundo contemporáneo que lo rodea.

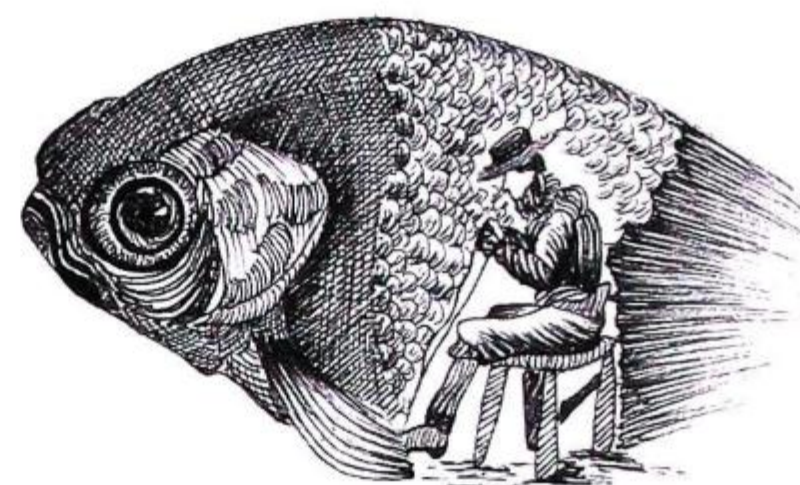
El poeta es el testigo, el "desposado con la multitud" que observa las contradicciones de la sociedad, el que denuncia la desigualdad. La ironía es su principal arma: descripción de una ciudad fragmentada entre pobres y ricos, "los ojos de los pobres" que convergen en ese mundo laboral capitalista, atomizado y despersonalizado. En *Poema con cámara* (Camiri, 1967), por ejemplo, el eje articulador es la imagen del revolucionario argentino Ernesto "el Che" Guevara, imagen construida a partir de la secuencialidad-simultaneísmo entre los diversos poemas que se encuentran allí reunidos, a manera de *collage*, algo poco común en la obra poética de Mario Rivero.

En este poemario se advierte la influencia de Ernesto Cardenal y de la poesía conversacional estadounidense (de corte *beat*), que utilizan la imagen fotográfica o cinematográfica en su escritura para hacer una crónica histórico-política de la sociedad que los rodea. Así, en *Poema con cámara* (Camiri, 1967), Rivero incorpora la imagen estática y cinética en sus páginas como parte de un todo poético dinámico.

El *exteriorismo*, en este libro en particular, se puede observar a través de la utilización del poeta de elementos como datos informativos, signos de la escritura, la utilización de mayúsculas (para hacer más relevante alguna palabra), las comillas (referencia a algún dato informativo) y el uso de las imágenes, que están centradas en las últimas fotografías tomadas del Che Guevara después de su muerte.

En segundo lugar, la 'etapa intimista' de Rivero se ve antecedida por el sentimiento, por situaciones o acontecimientos propios del hombre moderno, no de una manera personal, sino universal. Esta generalidad se observa en las temáticas que manejan sus poemas relaciona-

das con la interioridad de los seres humanos. El sujeto lírico deja de ser testigo —estar afuera— y pasa a ser protagonista, ya que da lugar a lo íntimo, a lo subjetivo —estar adentro—.



La intención del autor está pues en crear universos de una profunda introspección. Los referentes de la ciudad (como en la etapa anterior) se dejan a un lado para dar paso a sucesos ya no del exterior, sino de lo interior, de lo sentimental —bolero, tango— y, por ende, de lo subjetivo que se contrapone a lo objetivo (social), hombre-masa. Por ejemplo, en los poemarios *Del amor y su huella*, *Flor de pena* y *¿Qué corazón?* se advierte una constante en el empleo de términos que aluden a los sentimientos, a la subjetividad. De este modo, el amor, la pena y la duda se nos plantean, desde el principio de sus textos, para confrontarnos con el interior del poeta por medio de una autocontemplación del yo lírico.

En este mismo sentido, lo amoroso se convierte en otra manera de formar nuevos universos que implican lo sustancialmente personal e íntimo, nuevos movimientos simbólicos, una psique que no comparte la heterogeneidad de los individuos, sino que se vuelca al mundo impenetrable de la subjetividad, de la descripción de lo personal.

Lo anterior se puede percibir en su poema *Tango para "Irma la dulce"*, en el cual el encuentro amoroso e íntimo se traduce en una relación erótico-sentimental de un hombre y una mujer que tiene como final el fracaso. Inspirado en el filme *Irma, la dulce* (1963), de Billy Wilder, el poeta colombiano construye un

poema que no solo rinde homenaje al galardonado director, sino al universo arrabalero y parisino del *boulevard* que sirve de ciclorama para la película con énfasis en la mujer sola y amada por muchos.

Finalmente, en esta secuencia escalonada de Mario Rivero, podemos observar también una poesía de lo sagrado, de lo místico. El poeta se aproxima a la divinidad, expresada como una *mística* que nos acerca al lenguaje utilizado en el ritual eucarístico; es la relación directa de un yo-poeta con una deidad pasiva que precisa escuchar algo que es más que una súplica.

En su poemario *5 salmos penitenciales* su etapa social y su etapa íntima se sintetizan por medio de un lenguaje sacro. En sus versos se advierte que lo más característico está en la intención que tiene el poeta de apelar a un Dios pasivo, a un Dios que ha olvidado su responsabilidad como creador. Por ello, al convertir sus textos en oraciones, el poeta se presenta como el sacerdote, el ser que va a dirigirse a la deidad para suplicar por nosotros y así pedir por cada una de las personas que se encuentran presentes en este mundo en el cual nos ha tocado vivir.

La oración se torna parte de su lenguaje, pero ya no se trata de un lenguaje común, sino transformado en uno más elevado, aquel que se consagra en la liturgia. Es un lenguaje que no tiene la tonalidad coloquial de su poesía social e íntima, sino una tonalidad mística y sagrada. Con ello podemos observar cómo la gran cantidad de recursos de todo tipo que utiliza Rivero en su poesía forman en sí mismas una especie de “pastiche”, ensamblaje, montaje, reciclaje del cual se vale el poeta para la creación de nuevas imágenes que a su vez resultan en nuevas formas de expresión verbal, para lograr lo que se puede calificar como un gran “*collage* poético”.

Mario Rivero ha sabido enriquecer su obra poética con afluentes diversos y ha logrado conjugar, con indudables aciertos, la tonalidad de géneros que son tan propios del acervo cultural latinoamericano,

como lo son el tango y el bolero. Su quehacer lírico renovador siempre estuvo atento a la palabra precisa y a la enunciación adecuada que han hecho de su obra un claro ejemplo de inmensa humanidad, de una nostalgia profunda y un canto singularísimo al amor en medio de las desesperanzas.

RODRIGO LOMBANA

Dostoievski para nuestro tiempo

La doble cara de la incertidumbre:

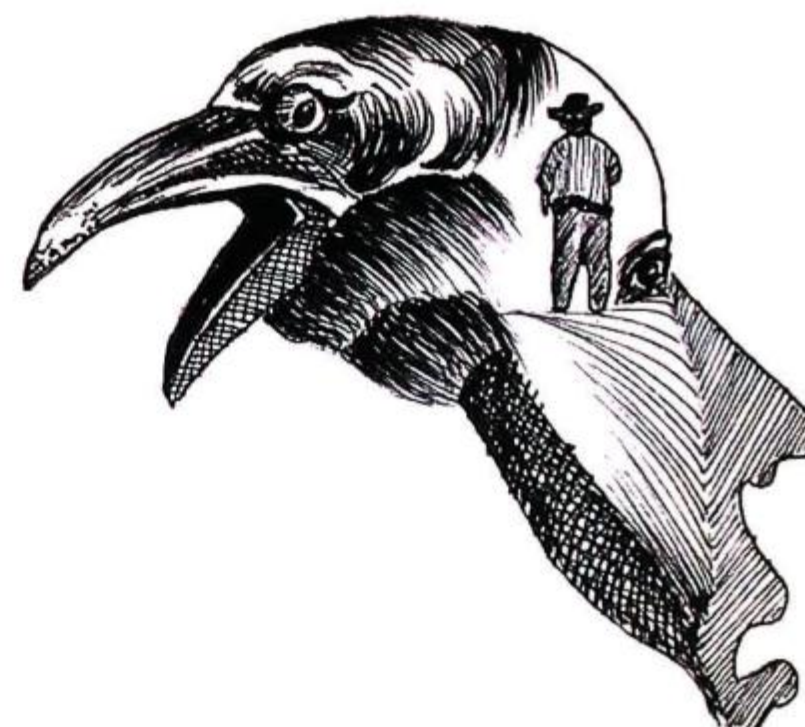
Dostoievski en el Teatro Libre

Ricardo Camacho y Patricia Jaramillo (adaptación)

Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Bogotá, 2010, 161 págs.

Pocos retos tan exigentes se han presentado en la historia del teatro colombiano como fue el de adaptar para la escena las obras cenitales de Fiódor Dostoievski (1821-1881). La arriesgada empresa, orientada y promovida por Ricardo Camacho, embarcó a los integrantes del Teatro Libre en un incierto viaje al interior de la obra de uno de los más dramáticos y sombríos escritores del siglo XIX. Si el director, Ricardo Camacho, tenía un proyecto escénico para dar vida sobre las tablas a tan diversos personajes, también tendría que guiar a los actores en el intrincado laberinto que el argumento de sus obras supone, con el fin de que, inmersos en aquellos sórdidos submundos, comprendieran a cabalidad su sentido y emergieran de ese extraño viaje con las ideas claras y un categórico programa escénico. Pero antes, el programa implicaba la adaptación de lo que llegó a ser una tetralogía: *Crimen y castigo*, *El idiota*, adaptadas por Ricardo Camacho y *Los hermanos Karamázov* y *Los demonios*, adaptadas por Patricia

Jaramillo. Presentadas las obras entre el 2009 y 2010 con público creciente, el Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes decidió editar las adaptaciones de las cuatro obras. El vínculo que relaciona los dos hechos culturales, teatro y libro, lo estableció Ricardo Camacho como profesor titular, por cerca de veinte años, de esa universidad. Sin duda la Universidad de los Andes comprendió el valor del proyecto y decidió dar los textos a la imprenta con un fin académico: éste sería un volumen que muy probablemente se integraría a los estudios de literatura de las sucesivas generaciones.



Habría que preguntarse por el origen y el sentido del proyecto que Ricardo Camacho emprendió con la elección de la obra de Dostoievski para añadir a su ya largo repertorio de dramas representados en el Teatro Libre. ¿Se trató de incluir a un autor canónico dentro de la política del Libre de representar a los clásicos? ¿O fue la fuerza irresistible que el escritor ruso, por íntimos motivos, ejerció sobre el director dando curso a la idea de que aquellos que se asoman a ese “agujero negro”, que es la obra del escritor ruso, terminan siempre “poseídos” por él? ¿O fue acaso el sistema escénico acabado implícito, con su condición dialógica, lo que favorecería tender un puente sólido entre narración y teatro? ¿O bien, porque en esas novelas Ricardo Camacho encontró que Dostoievski habla en un lenguaje cifrado a nuestra época, es decir,